第 61 卷 第 1 期　　北京大学学报(哲学社会科学版)　　Vol. 61, No. 1
2024 年 1 月　　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　　Jan. 2024

文 学 研 究

语音的美学:刘勰的声律论

张　健
(澳门大学 中文系,澳门)

摘　要:《文心雕龙·声律》篇论述语音美的原理及法则问题,可称之语音的美学。刘勰论述语音美学的观念及架构是传统的音律理论。刘勰认为一切声音现象具有共同的规律,基于此一观念,乐声与语音作为声音现象就有共同的原理,语音的美感与音乐的美感具有共同的原理,因而可以有共同的理论基础。由于中国乐论早已确立,故刘勰基于声音普遍原理的观念,以音乐的原理论述语音的原理,以音乐美学建立语音的美学,并将语音美学作为其整体文章美学的一个层次。语音美涉及语音的构成元素及其组合方式,刘勰基于"和"与"应"的音乐美学观念提出了语音元素的组合法则。刘勰视作品为带音乐美的有声文本,传载作者表情达意的吟咏讽诵之声,知音的读者能够通过文本理解并重建作者的声音,在吟咏讽诵中赏音知心。在刘勰的理论体系中,"声文"是"文"的一个基本类别,在文章中,声音是文章的基本构成元素,也是文章美的基本特征之一。

关键词: 刘勰;声律;音律;语音;美学
中图分类号:I 206.2　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2024)01-0096-13

引　言

在现代的文学观念中,声音属于文学作品的一个构成层面,其美感特征属于形式美,与文学的本质无关。此一观念影响及中国古代文学研究,声音往往被视为末节,常常置而不论。在古代文论研究中,声律说乃边缘性问题。《文心雕龙》作为最成体系的文论著作固受重视,但其《声律》篇则被忽略。在语言学领域,声律问题因关涉音韵学而得到研究,刘勰《声律》篇也因此受到关注,但语言学者往往将其语音学内容从整体论述中抽离出来,单纯研究其音韵学层面的问题。刘勰的声律论探讨文章之语音美,固然涉及传统音韵学层面的内容,因而可以从音韵层面描述,但音韵学并不解释什么样的语音组合具有美感,更不论述声音美感的观念依据。换言之,语音美学虽然涉及音韵学层面内容,但音韵学并不能解释语音的美学问题,也不关注声律论背后的观念及知识传统。本文探讨刘勰声律论,置之于其观念及知识背景中,放回到中国古代关于声音的普遍原理及乐论脉络里,还原其观念,重建其架构。

一、从声文到声律:语音美学与刘勰的文论体系

刘勰《声律》篇所探讨的问题,换成现代学术的表述,乃是如何在文章中建立类似音乐的声音美感?此一问题的提出并非始自刘勰,陆机《文赋》论"音声之迭代"早已触及。在刘勰的时代,此一问题更得到广泛的关注与热烈的讨论。但刘勰的论述有其独特的角度与特点,他是在关于文章的整体性视野中思考此一问题并作出了系统的理论论述。

刘勰将文章的声音美问题放到普遍的声音现象中观察,又把声音现象放到更大的"文"的架构中,使声音成为他的整个理论系统的一个层次。刘勰认为宇宙中存在着普遍的"文"的现象,自然界有"文"

收稿日期:2023-04-06
作者简介:张健,澳门大学中文系讲座教授。

(天文、地文、动物植物之文),人类也有“文”(“人文”)。在刘勰,所谓“文”,非止人类创作的文章,也包括自然美在内的一切具有美感的现象。按照《说文》的字源学的解释,“文”是“错画”,即一种线条交错的图形。初民对这种图形产生了视觉美感。在历史文化的演进中,“文”所指涉的对象逐渐从视觉对象扩展到非视觉的对象,它所指涉的美感也从视觉美感扩展到非视觉的美感。刘勰所谓“文”正是如此。刘勰将“文”分为形文、声文与情文三类:“立文之道,其理有三:一曰形文,五色是也;二曰声文,五音是也;三曰情文,五性是也。五色杂而成黼黻,五音比而成《韶》《夏》,五情发而为辞章,神理之数也。”形文是五色,声文是五音,情文是五性,它们分别是绘画、音乐、文章三种艺术的基本构成元素,三种艺术分别由各自的构成元素组织成文。三种艺术都是人文,但其基本构成元素却非人为创造而来,而是出于自然。三类艺术之构成元素有异,但其数皆为五,且其组织之方式相同,都是“杂”“比”其元素,“发”而成章。故三种艺术的原理相同,都呈现“文”之原理,即所谓“立文之道”。那么,究竟是什么决定三种文的“立文之道”? 刘勰认为这是“神理之数”,即神秘的宇宙原理。此意味着绘画、音乐、文章虽是人类的作品,但其根本原理却是超人类的。按照刘勰《原道》篇的理论,无论是人文还是自然之文均原于道,都是“道之文”,故形文、声文、情文都属于道之文,决定“立文之道”的,乃是宇宙之道。换成现代的表述,绘画、音乐、文学都是美的艺术,但三类艺术的构成元素都来自自然;三类艺术虽各有其理,但其根本原理却相同;其根本原理不仅超社会,而且超人类,乃是宇宙之道。从宇宙的观点看,人类的艺术不过是宇宙规律的呈现。

“声文”的概念源自《乐记》“声成文谓之音”,刘勰巧妙地将其提炼成“声文”的范畴,从而将声音纳入“文”的整体架构之中。声音可以成文,成为具有美感的声音形式。刘勰认为,语音也是声音,语音也可以成文。《练字》篇:“心既托声于言,言亦寄形于字,讽诵则绩在宫商,临文则能归字形矣。”声成文便是音乐,语音成文也有音乐性。在刘勰,文章与音乐原理相同,不仅音理通于文理,而且文章之声音美亦通于音乐美。《总术》篇指出,“魏文比篇章于音乐,盖有征矣”。《总术》篇又云文章“视之则锦绘,听之则丝簧”。文章之所以为文,声音美乃是基本要素之一。故《附会》篇论文章之构成,“必以情志为神明,事义为骨髓,辞采为肌肤,宫商为声气”,声音是文章的基本层面;《知音》篇论文章之品评,“将阅文情,先标六观:一观位体,二观置辞,三观通变,四观奇正,五观事义,六观宫商”,声音美是评价文章的一个标准。

在音乐中,并非所有的声音任意组合都可以成文而具有美感,美的音乐是建立在音律基础上的,需要“律和声”。在文章中,并非所有的语音的任意组合都具有声音的美感,因而要建立文章的语音美感,也需要语音的声律,以律和声。刘勰的《声律》篇提出声律说,就是要像音乐中业已建立的音律一样,在文章领域建立语音的声律,为文章的声音美感建立语音美的原理与法则。

二、声律与音律:语音律与音乐律

刘勰声律论提出的一个关键问题是:音乐有音律,在此基础上而有乐曲之声音美;那么,语音是否像音乐那样也有语音律,在此基础上而有文章的声音美? 刘勰的答案是肯定的,《声律》篇的根本目的就是建立语音律,为文章的声音美提供原理及其法则。

刘勰有意区分“声律”与“音律”两个范畴,音律是音乐律,声律是语音律,声律是相对于音律而言。《声律》篇题称“声律”,然文章开首却从音律谈起:

> 夫音律所始,本于人声者也。声含宫商,肇自血气。先王因之,以制乐歌。故知器写人声,声非学器者也。

在传统乐论中,五音十二律主要基于律管确立,音律是器乐的基础。人声的歌唱必须合乎器乐的音律才有音乐美,此即所谓人声学器。刘勰针对传统观念,提出了一个反命题:“器写人声。”人声本含有五音,器乐的五音乃是对人声的模仿。换言之,人声在先,是基础;器乐在后,乃依前者而立,即所谓“器写人

声,声非学器”。刘勰之所以要辨五音是源自人声还是始于器乐,意在破除音律源出器乐的观念,而确立音乐的音律本于人声之主张。强调音律本于人声,对于刘勰的声律论极为重要。这一命题肯定人声有律,由人声有律,进而推论语音有律,而人声有律、语音有律乃是刘勰声律论得以建立的观念前提。刘勰强调人声乃是音律的本原,也意味着他所要建立的语音的声律与音乐的音律相通,语音律与音乐律有共同的基础,因而语音律便可以基于已有的音律论的基本原理与架构建立起来。

那么,如何论述人声本自有律,原有五音?宫商角徵羽五音体制乃是音律的基本元素,刘勰认为,五音乃人声中所本含,“肇自血气”,是生理因素所致,天生而然。人声含五音,此一观念并非始自刘勰,《白虎通·论姓》说:“人含五常而生,正声有五:宫、商、角、徵、羽。”①人禀五行之气,与之相应,人之声音有五(正声也就是常声)。这是刘勰说法的直接源头。这种观念有其更广阔的思想史与知识史背景。在传统的五行观念系统中,自然事物及人类社会的事物现象都可以纳入五行的架构,组成一个庞大的体系。② 在这一架构中,声音分为五,分别对应于五行:宫属土,商属金,角属木,徵属火,羽属水。五音在以五行归类万物的大系统中也同样有相应的类别的归属。③ 在这个系统中,同类事物有感应关系,因而分属五行的各类事物也有同类相感的关系;五行之间有生克关系,因而各类事物之间也有相应的关系,整个世界就是一个互相关联相互影响的系统。从阴阳五行的大系统才可以了解声音分为五的观念依据。在这个系统中,不仅人声有五,乐音有五,宇宙间一切声音皆分为五,五音是一切声音现象的普遍原理。刘勰对于声音问题的认识与论述即基于此一系统。

依据五行系统,声分五音乃是一切声音现象的普遍规律,以现代观念言之,五音是普遍的物理学原理。在现代学术系统中,传统五音术语实有不同学科层次的含义。五行论中的五音指的是一切声音现象的普遍原理,属于物理层面,是声学的范畴。乐论中的五音是五声音节,属于音乐层次,是音律的范畴。音乐的音律建立在普遍的声音原理之基础上。人声也是声音,属于普遍的声音现象之一类。人声既然是一种声音现象,也必然遵循声音现象的普遍原理;既然所有的声音都分为五音,那么人声自然也分为五音。这是刘勰强调人声含有五音的观念基础与内在逻辑。

刘勰还在前代文献寻找历史的依据,以证人声含有五音。其《声律》篇云:

> 古之教歌,先揆以法,使疾呼中宫,徐呼中徵。夫宫商响高,徵羽声下(原文作“商徵响高,宫羽声下”);抗喉矫舌之差,攒唇激齿之异,廉肉相准,皎然可分。

古之教歌云云出《韩非子·外储说右上》:“教歌者,先揆以法,使疾呼中宫,徐呼中徵。疾不中宫,徐不中徵,不可谓教。”④韩非此说本意谓教歌必验声,学者发声能合乎宫徵之音则可以教之;而刘勰引之,乃是以古人教歌之声合宫徵的历史故事来证明人声本有五音,从而为论证其声律说提供证据。“宫商响高,徵羽声下”,正谓人声有五音之别。⑤ 刘勰认为,人声与乐音虽俱有五音,但乐音乃乐器所发,而人声之五音乃是运用发音器官的结果,“抗喉矫舌之差,攒唇激齿之异”,涉及喉、舌、唇、齿及其动作,发音器

---

① 陈立:《白虎通疏证》卷九,北京:中华书局 1994 年版,第 401 页。

② 这一套系统见于《吕氏春秋》《礼记·月令》《礼记·乐记》《春秋繁露》《白虎通义》等书。

③ 《乐记》,《礼记正义》卷三十七,北京:北京大学出版社 2000 年版,第 1255 页。

④ 陈奇猷:《韩非子新校注》卷十三,上海:上海古籍出版社 2006 年版,第 795 页。

⑤ 按此句原作“商徵响高,宫羽声下”,黄侃《文心雕龙札记》以为当作“宫商响高,徵羽声下”,而刘永济《文心雕龙校释》认为当作“徵羽响高,宫商声下”(北京:中华书局 2007 年版,第 111 页)。两者实涉及声学中所谓音高与音强的差异。按照声学原理,声音的高低与大小不同。声音的高低取决于声波的振动频率,频率高,声音高;频率低,声音低。声音的大小即所谓响度(音强)则与振动的幅度相关,振幅大,音量大,振幅小,声音小。黄侃所引《国语》所谓宫大、羽细是就钟乐说的,宫声钟体大,羽声钟体小,故宫声音大,羽声音小。这是就音强或者响度说的。根据传统乐论,通常认为宫声大,羽声细,结合刘勰所引《韩非子》之说,则我们相信黄侃的判断是正确的,即文本当为“宫商响高,徵羽声下”。

官不同,发音方式有别,遂造成声音之异,即“廉肉相准,皎然可分”。廉肉在传统乐论中指声音的细小与洪大,肉声洪大,廉声细小,①以现代声学言之,所指乃音强(响度)之别。刘勰借乐论的范畴指人声之大小,宫商声大,而徵羽声细,正与上文“宫商响高,徵羽声下”相应。②

刘勰根据阴阳五行系统的观念逻辑,论述人声也含宫商,可分五音,更指出器乐的音律实由仿效人声而来,而两者又都属于普遍的声音现象,遵循声音的普遍规律,那么,器乐可以建立音律,人声也可以建立声律。语音是人声的最突出代表,作为普遍的声音现象之一种,必然遵循声音的普遍规律,因而语音也有五音。刘勰论人声有五音,目的便在论证语音也有五音。故刘勰在确立人声有律之后,转入语音的论述:“故言语者,文章(关键),神明枢机,吐纳律吕,唇吻而已。”③文章由语言构成,内在的情志意理蕴涵于心,皆由言语来表达。《原道》篇说“心生而言立,言立而文明”,心、言、文的关系,可与此处互证。声音是言语的一个层面,故《练字》篇说“心既托声于言”,言之声即是语音。语音作为人声也含五音,由发音器官发出,故称“吐纳律吕,唇吻而已”。

在刘勰看来,语音与乐音一样有宫商角徵羽,言语是文章的基础,因而声音是文章的一个层次。音乐有音律,基于此可以有美妙的音乐;文章之声音有声律,基于此也可以构成音乐般的声音美。按照刘勰的理论论述,此是理所当然。但在文章的历史与现实当中,文章的声律并未建立起来。这是因为文章家未能像音乐家那样认识与掌握文章的声律。他说:“今操琴不调,必知改张;摛文乖张,而不识所调。响在彼弦,乃得可谐;声萌我心,更失和律。”在音乐,声音必须合律才和谐,才美;在文章,语音也必须合律才和谐,才美。音乐家知道调音合律,但文章家当语音乖张却未能像音乐家那样调声合律,在刘勰看来,其理由之一在于乐曲的声音发自乐器,是外在的,容易辨别,即所谓“外听易为察”,可以“弦以手定”;而文章的语音出于内心,心声纷杂,难以分辨,即所谓“内听难为聪”,如何定音,“难以辞逐”,不易说清。尽管如此,刘勰还是认为语音律“可以数求”,即有规律而且可以认识的,其《声律》篇便是力求其“数”,探讨语音美的规律。

三、文章之声音:吟咏与讽诵

刘勰认为语音含有五音,因而可以像音乐那样建立语音的声律,在此基础上建立文章的类似音乐般的语音美。语音在作者而言是作者的声音,在文章言乃是文本的声音,在读者而言则是读者通过文本重建的声音。以现代学术观念看,三者不能等同,并不统一,但刘勰强调从作者到文本到读者的声音的一致性,即作者的声音可以呈现在文本中,文本的声音即是作者的声音,读者可以透过文本复现作者的声音。这是刘勰论述文章声音的观念基础。

根据刘勰的论述,文章之声音实包括歌唱式的吟咏之声与说话式的讽诵之声。先说吟咏之声。《明诗》篇称“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然”,又云“民生而志,咏歌所含”,《情采》篇谓“盖风雅之兴,志思蓄愤,而吟咏情性,以讽其上”。诗的“吟”“咏”“歌”原本是人、民感物而发的自然的歌

---

① 语出《礼记·乐记》:“先王耻其乱,故制雅、颂之声以道息,……使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏,足以感动人之善心而已矣。”郑玄注:“繁瘠、廉肉,声之鸿杀也。”孔颖达疏:“繁,谓繁多。瘠,谓省约。廉,谓廉稜。肉,谓肥满。”“鸿,谓粗大。杀,谓细小。言乐声须弘大而多,则肉与繁声是也。杀,谓声音细小,则瘠与廉声是也。”“凡乐器大而弦粗者,其声鸿,器小而弦细者,其声杀矣。”《礼记正义》卷三十九,第 1333—1334 页。

② 刘勰这里涉及喉、舌、唇、齿四个器官,有学者认为此乃将声纽分喉、牙、舌、齿、唇五音。

③ “关键”二字,各本《文心雕龙》均无,黄侃指出“文章”后当脱二字(《文心雕龙札记》,第 144 页),范文澜采信黄说,并补“关键”二字。(《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,第 556—557 页)刘永济认为所脱二字当为“管籥”。(《文心雕龙校释》,第 111 页)黄侃依据骈文句法规律,若就意义而言,刘勰并无以言语为文章神明之观念,黄说可信。然范补“关键”、刘补“管籥”二字当否则仍可再议,不过就强调言语重要性之意义而论,应大体不错。

唱。刘勰此论表明,诗歌的作者的声音是吟咏歌唱之声。不止诗歌如此。在刘勰的论述中,作家的创作是在吟咏中进行。《神思》篇:“吟咏之间,吐纳珠玉之声。”《风骨》篇:“是以怊怅述情,必始乎风;沉吟铺辞,莫先于骨。”《物色》:“吟咏所发,志惟深远。”此所谓吟咏云云在刘勰的心目中或许是以诗为代表的,但在刘勰的论述中却是超越文体,具有普遍性的。这意味着刘勰所谓文章的声音是作者的吟咏之声,这种吟咏之声即刘勰所谓言语之声,呈现在文本中,成为文本的声音。

在刘勰的论述中,这种吟咏之声与音乐中的配乐歌唱有别。刘勰有意区分音乐中的歌声与文章中的吟咏。《乐府》篇与《明诗》篇正好呈现出这一分界。《乐府》篇论音乐中配乐的歌唱。在乐府中,乐声是器乐之声,人的歌唱配合器乐,人声遵循的是器乐的音律。《乐府》云:“及匹夫庶妇,讴吟土风,诗官采言,乐胥被律,志感丝篁,气变金石。”匹夫庶妇的“讴吟”,是不配器的咏歌,即《明诗》篇所说的“吟咏”,但其被采入官之后,要经乐师配乐。“讴吟”之声在刘勰的论述中是基于语音的,到乐师被律配乐成曲,其声音是基于器乐的。《乐府》篇云:“诗为乐心,声为乐体;乐体在声,瞽师务调其器;乐心在诗,故君子宜正其文。”又云:“凡乐辞曰诗,诗声曰歌,声来被辞。”诗是歌词,“诗声”之“声”不是歌词的语音,并非诗人的“讴吟”之声,而是乐器之声,所以乐师要调器合律,而以器乐之声来“被辞”。作为歌词的诗虽然有自身的语音,但在配器的歌唱中,歌声所呈现的并非歌词自身的语音模式,而是乐曲的声音模式。乐府的歌唱虽是人声,但其声从属于乐曲的旋律,已非语音自身的抑扬呈现。乐歌的美是乐声之美,而非语音之美。故刘勰论乐府歌声是从乐的角度论,而非从语音的角度言。《声律》篇则专论语音的声音美,不配乐的吟咏即属于语音的声音美。

刘勰所论文章之声音,除了吟咏,还包括直言不咏的讽诵。文章是有声的文本,但有些文本之声是吟咏之声,有些文本之声则是讽诵之声。《颂赞》篇:“晋舆之称原田,鲁民之刺裘鞸,直言不咏,短辞以讽,丘明、子高,并谓为诵。”此所谓“直言不咏”即“诵”,这是另一类型的声音。《汉书·艺文志》:“不歌而诵谓之赋。”刘勰对诵的理解正与班固相同。刘勰往往讽诵连用,所表即诵之义。《练字》篇:“心既托声于言,言亦寄形于字,讽诵则绩在宫商,临文则能归字形矣。”《说文解字》:“讽,诵也。”“诵,讽也。”①刘勰乃视讽、诵同义,都是“直言不咏”。作者之言语可以吟咏出之,也可以讽诵出之。以吟咏出之者为吟咏之声,以讽诵出之者则为讽诵之声。形之于文章,则文章之声音有吟咏之声,亦有讽诵之声。刘勰认为讽诵之声也有宫商,同样具有音乐性的声音美感。不仅如此,即便是那些咏歌而出的作品,亦可讽诵。《明诗》篇:“春秋观志,讽诵旧章,酬酢以为宾荣,吐纳而成身文。”《宗经》篇:“《诗》主言志,诂训同《书》,摛风裁兴,藻辞谲喻,温柔在诵,故最附深衷矣。”皆言诵诗。诗是吟咏的,但也可以诵。《辨骚》篇论《楚辞》:“吟讽者衔其山川”,则《楚辞》可吟咏,也可讽诵。讽诵与歌咏相对,更基于语音自身的声音模式。在《文心雕龙》所论文类中,所有文类皆可讽诵,但吟咏主要涉及诗骚。吟咏与讽诵是两种不同的声音模式,以现代的观念看,两者差异甚大,然刘勰则重其同,在其看来,无论是讽诵还是吟咏,既然是声音,都合乎声音的普遍规律,可分五声,并由此造成音乐般的声音美。

四、四声与五声:语音四声与声音的普遍原理

刘勰认为人声与乐声有共同原理,语音作为人声的代表亦含五音。依此观念,语音可以像乐音一样分而为五。事实上三国时期的李登《声类》与晋吕静《韵集》早已将语音分为宫商角徵羽五类。② 由此

① 《周礼·大司乐》:“以乐语教国子:兴、道、讽、诵、言、语。”郑玄注:“倍文曰讽,以声节之曰诵。”孔颖达疏:“倍文曰讽者,不开读之。”“讽是直言之,无吟咏,诵则非直背文,又为吟咏以声节之为异”。《周礼注疏》卷二十二,北京:北京大学出版社 2010 年版,第 676 页。《说文解字》:“讽,诵也。”“诵,讽也。”段注:“《周礼》经注析言之,讽诵是二,许统言之,讽诵是一也。”《说文解字注》,上海:上海古籍出版社 1995 年版,第 90 页。

② 王力:《中国语言学史》,北京:中华书局 2013 年版,第 64—65 页。

可知,基于中国传统关于声音原理的普遍观念,将语音分而为五乃是必然的结果。《声类》《韵集》二书,唐封演《闻见记》犹述其内容,可知二书唐代尚存,刘勰作《声律》篇应当知之。刘勰将语音分而为五,正是李登以来划分语音为五的传统之延续。但在音乐中,五声代表五个音高不同的音阶,在语音中,五声究竟如何划分?语音中的五类是否也像音乐中的五音代表不同的音高?五音也呈现为音强的差异,语音中的五音是否也是如此?由于李登、吕静之书不传,其具体分类方式已无从知之。在语音学史上,曾有以声调与五声相配者(平为宫商,上为徵,去为羽,入为角),①有以发音部位与五音相配者(唇为羽,舌为徵,牙为角,齿为商,喉为宫)②,都是试图将语音纳入到普遍的五音架构之中。那么,刘勰之所谓五声,落实到语音层面所指究竟为何?其本人并未论及。刘勰时代,沈约等人提出四声论,刘勰语音之五声是否与四声相关?《文镜秘府论》天卷所载刘善经《四声论》即引刘勰《声律》篇③,表明刘善经是将刘勰的声律论放到四声论的脉络中论述的,因而现代学者多以刘勰所论实即沈约四声。但问题是,刘勰是否接受了沈约的四声架构?就《文心雕龙》自身文本及理论逻辑言,不能做此断定。本文认为,刘勰并未接受沈约的四声论架构,刘勰的五声并不等同于沈约的四声。

中国传统论声音并无四声之说。据刘善经《四声论》,“宋末以来,始有四声之目”。④ 在中国文化的脉络中,四声说之提出不能不面对传统五音(或称五声)论。因为五音在五行说的架构中是声音的普遍原理,如果语音是四声,则就意味着语音与普遍的声音原理不合。以现代学术观念看,四声是语言学问题,五音是音乐学问题,两者无涉,故现代语言学家多以古人将语音四声与音乐五音关联为牵强附会。⑤ 语言学者实未能关注更深层的问题。在传统文化观念中,五音不单属于音乐层面的音律,更是普遍的声音规律,一旦涉及声音问题就必然面对已有的五音架构。

沈约提出四声论即遇到此一问题。魏定州刺史甄琛就指责“沈氏《四声谱》不依古典,妄自穿凿”⑥,即认为沈约的四声说不合乎经典的五音论。沈约《答甄公论》乃是对甄氏质疑的回应,也是对四声观念之原理基础的论述:

> 昔神农重八卦,卦无不纯,立四象,象无不象。但能作诗,无四声之患,则同诸四象。四象既立,万象生焉;四声既周,群声类焉。经典史籍,唯有五声,而无四声。然则四声之用,何伤五声也。五声者,宫商角徵羽,上下相应,则乐声和矣;君臣民事物,五者相得,则国家治矣。作五言诗者,善用四声,则讽咏而流靡;能达八体,则陆离而华洁。明各有所施,不相妨废。昔周、孔所以不论四声者,正以春为阳中,德泽不偏,即平声之象:夏草木茂盛,炎炽如火,即上声之象;秋霜凝木落,去根离本,即去声之象;冬天地闭藏,万物尽收,即入声之象;以其四时之中,合有其义,故不标出之耳。是以《中庸》云:“圣人有所不知,匹夫匹妇,犹有所知焉。”斯之谓也。⑦

这段文字一向不为语言学者所重,但在学术史上的地位极为重要。它显示出四声论如何面对五声(五音)论的质疑。“经典史籍,唯有五声,而无四声”,正是四声论面临的挑战。在古代,经典是普遍真理,也是衡量真理性的依据。四声说无经典依据,即意味着不合乎普遍的声音原理,其合理性便受质疑,其合法性也成问题。沈约提出四声论,在传统文化的脉络中,必须面对并回答此一问题。沈约即从《易

---

① 李概:《音韵决疑》,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》,北京:中华书局 2006 年版,第 317 页。
② 王力:《汉语音韵》,北京:中华书局 1998 年版,第 65 页。
③ 卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》,第 256—257 页。
④ 卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》,第 214 页。
⑤ 王力:《汉语音韵》:“本来,五音宫商角徵羽指的是音节的高下,但是讲字母的人把宫商角徵羽附会到发音部位上。”“至于金木水火土、君臣民事物、东西南北中,等等,附会得更加不近情理。”(第 65 页)郭晋稀《音韵学讲义》:“宫、商、角、徵、羽,本乐家所用以定音之清浊大小,随律命之,初无定音,以配字声,殊涉附会。”(北京:中华书局 2004 年版,第 4 页)
⑥ 刘善经:《四声论》,王利器:《文镜秘府论校注》,北京:中国社会科学出版社 1983 年版,第 97 页。
⑦ 王利器:《文镜秘府论校注》,第 101—102 页;卢盛江:《文镜秘府论汇校汇考》,第 303 页。

经》寻找四声的经典依据,《易》有四象,沈约认为四声就系于四象,从象分而为四,可类推声之四分。但问题是,何以经典仅言五声,而未曾言四声,沈约还需回答。按照沈约的说法,“昔周、孔所以不论四声者”,乃因为四时已含四声之象,言四时即涵盖四声之义,不必特别“标出之”。依沈约此说,四时即四象,四声配四时。沈约又从八卦类推八体(即所谓八病)。《文镜秘府论》载《调四声谱》,学者认为即沈约《四声谱》,或至少出自沈约原书。① 该书首云“平上去入配四方。东方平声,南方上声,西方去声,北方入声”②,在传统观念中,四时与四方相配,东配春,南配夏,西配秋,北配冬。前引沈约《答甄公论》将四声与四时配,此处则与四方配,两种匹配方式互相关联契合。这种以四象为中心的分类系统与五行系统的思维方式是一致的。这些论述以现代学术观念视之实属附会,无学术意义,但在沈约时代,这些论述关乎四声说背后的原理基础,乃其学说的正当性依据,甚有必要,意义重大。

沈约强调语音四声有普遍性的原理基础,这样在沈约的论述中,语音的四声就有了正当性与合理性,但沈约并未否认五声的原理,因而在沈约,关于声音就有五声与四声两个系统,两套原理。如何处理这两个并列的声音系统?沈约认为两者并行不妨,“四声之用,何伤五声也”,五声用于音乐与政治,四声用于诗歌,适用领域不同,“各有所施,不相妨废”。五声是音乐的基础,四声切断了与音乐的直接关联。四声只是描述语音的现象,不能由此引出语音的音乐美原理。故一旦沈约从语音层面的四声上升到声音美的层次,就要借用乐论,还要借用五声说:

> 夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂舛节,若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异。妙达此旨,始可言文。

五色相宣,八音协畅,绘画之不同颜色间的配合与音乐之各种乐器间的协作,蕴涵着多样性统一的原理,这是绘画与音乐的美学原理。沈约指出,绘画中色彩间的配合与音乐中乐器间的配合虽具有共同的规律,即不同元素的和谐统一,但还各有其自身的当然的规律(各适物宜)。沈约由之推论文章的声音相配与绘画、音乐有共同的规律,也有自己的特征。沈约之所以将绘画的原理也纳入作为论述依据,实由于陆机《文赋》“暨音声之迭代,若五色之相宣”已将文章的声音美原理与绘画相类比。陆机认为声音美的原理与绘画一样,在于不同声音的配合,多样性的统一,但陆机并无具体的阐发。沈约像陆机一样认为文章的声音美与音乐、绘画具有共同的普遍的美的规律。沈氏《答陆厥书》:“若以文章之音韵,同弦管之声曲,则美恶妍蚩,不得顿相乖反。”③此即认为文章之声音美与音乐具有共同的原理。沈约认同陆机之美学观念,即多样性的统一,更在语音的层面上分析了具体的元素与配合方式,即所谓四声八病论,涉及声、韵、调的组合。以现代学术观念看,声、韵、调的描述与分析属于传统音韵学与现代语音学的层次,而通过对声、韵、调加以特别的组合达到特殊的声音美效果,属于美学的层次。音韵学与语音学不讨论语音的美学问题,但在沈约,语音层面的描述与分析服从于文章美,美学是目的。在沈约以前,声音规律及美学问题的观念及论述主要在乐论,沈约认为语音美与音乐美具有共同的规律,故其论及语音美的问题时便要借助乐论,借助五声说。其所谓“宫羽相变”即是借乐论中的五声来说明语音的问题,以音乐宫商角徵羽五声异音配合的原理论述语音的高低相配,将语音的高低变化纳入到音乐的原理之下进行讨论。沈氏《答陆厥书》云:“宫商之声有五,文字之别累万,以累万之繁,配五声之约,高下低昂,非思力所举。”④沈约提出平上去入四声论,此复以五声类分文字,此五声之分与四声之别有何关联?在沈约,平上去入四声与宫商角徵羽五声究竟如何相配?由于史料不足,语言学家未有明确一致的结论。沈

---

① 王利器:《文镜秘府论校注》,第 23 页;卢盛江:《文镜秘府论汇校汇考》,第 43—50 页。

② 王利器:《文镜秘府论校注》,第 23 页。

③ 《南齐书·陆厥传》,《全梁文》卷二十八,严可均辑:《全上古三代秦汉三国六朝文》,北京:中华书局 1958 年版,第 3116 页。

④ 《南齐书·陆厥传》,《全梁文》卷二十八,第 3116 页。“非思力所举”,“举”字《全梁文》作“学”。

约既分四声,何以又以宫商五声论之? 其原因即在于五声说关乎乐论,涉及声音美的原理。文章语音何以要“低昂舛节”? 其依据不在语音学,而在于音乐美学。语音声调既分为四,何以要再平仄二分? 二分的意义不是音韵学的①,而是音乐美学的,其观念依据是乐论,因为乐论中五声又分为两类,而更深层的观念是中国传统文化中的阴阳二分观念。

沈约没有能够在理论上统一四声与五声,因而在原理层面上就存在两个声音原理。在以上的背景中,再看刘勰的观点与态度。刘勰以为五声是乐音与语音的共同原理,按照其理论逻辑,如果他接受语音四声论,就与其主张五声为声音普遍原理冲突,他必须论述语音的四声与普遍原理的五声关系,刘勰《声律》篇未有提及四声,更未有其与五声关系的论述,以刘勰论文之逻辑,此并非偶然。故本文认为,尽管刘勰在论述语音美的原理方面与沈约具有一致性,但他并未采纳沈约的四声架构,换言之,刘勰的五声并不对应沈约的四声。

五、异音相从与双叠之响:和美与语音组合方式

刘勰如何从五声角度将语音分为五类,据现有文献已难知其详。不过刘勰在五声的架构内对语音特征与音乐美的关系有明确的论述。《声律》篇说:“声有飞沈,响有双叠。双声隔字而每舛,迭韵杂句而必睽。沈则响发而断,飞则声扬不还。”这里声与响都触及到语音特征,从其用“声”“响”二字可以看出,他是将语音问题放到普遍的声音原理的架构中论述的。刘勰又说“声画妍蚩,寄在吟咏”,可见他论语音特征与吟咏密切关联,是吟咏中的语音,故与音乐关系密切。刘勰认为语音与乐音都是声音,都遵循声音的普遍原理,因而音乐美的原理同样适用于语音美;但语音与器乐相比又有其特殊性,因而音乐美的原理体现在语音上又有自己的特征。这就是刘勰特别提出声律作为语音律的原因所在。

《声律》篇依据乐论的原理,提出声律的美学原理:“异音相从谓之和。”“和”既通于乐理,也贯乎语音,是音乐与语音美的共同原理。“和”作为音乐美的原理,有着非常久远的观念传统。音乐的和体现出多样化统一的观念,具体表现在两个方面:其一是乐曲声音之高下的配合,即宫商角徵羽之间的组合有序,《尚书·尧典》:“律和声”;其二是不同乐器之间的配合,《尚书·尧典》中“八音克谐”,即谓八种乐器之间的配合。《国语·周语》“乐从和”,韦昭注:“八音克谐。”②即不同乐器声音的多样而和谐的组合。陆机《文赋》以乐理文:“或寄辞于瘁音,言徒靡而弗华。混妍蚩而成体,累良质而为瑕。象下管之偏疾,故虽应而不和。”陆机本意谓文辞妍蚩共篇,有失和谐,然其所取譬者乃是音乐,可见其音乐观念。按《礼记·明堂位》言祭祀之乐舞,有“升歌《清庙》,下管《象》”之说③,谓堂上歌《清庙》诗,堂下管乐奏《周颂·武》诗,堂上之歌与堂下之管相配合,此陆机称为“应”,但管乐的节奏过于快速(偏疾),与堂上的歌唱不和谐。此一譬喻亦显示出陆机对于音乐之“和”的理解,即不同元素的和谐统一。刘勰所谓“和”在音乐层面上与陆机及其以前的传统一致。④ 他以“和”为一切声音美的原理。其《原道》论自然之声音,“林籁结响,调如竽瑟;泉石激韵,和若球锽”,林籁之响、泉石之韵所以美者,即在于其声音之调、和。刘勰论乐,更是重和、谐。《乐府》篇论乐,推崇“中和之响”“和乐之精妙”。《声律》篇云“操琴不调,必知改张”,“响在彼弦,乃得克谐”,“调”“谐”云者俱指音乐之和谐。在《文心雕龙》中,刘勰并不止以音乐之“和”论声音,也用以论结构。《附会》篇称文章的各组成部分组合成一个多样统一的整体,

---

① 王力:“在汉语韵文的法则上有所谓平声与仄声”“这与音韵学没有什么关系”。《汉语音韵学》,北京:中华书局 1982 年版,第 92 页。

② 徐元诰:《国语集解》,北京:中华书局 2002 年版,第 111 页。

③ 《礼记正义》卷三十一,第 1092 页。

④ 黄侃追溯刘勰此说的观念渊源,至《毛诗序》“情发于声,声成文谓之音”,及《左传》“若琴瑟之专壹,谁能听之”(《春秋左传注疏》卷四十九,北京:北京大学出版社 2010 年版,第 1620 页),《文心雕龙札记》,第 141—142 页。

“如乐之和,心声克谐”,是以音乐之和为譬要求文章其各部分之和谐统一。在这里,和乃是文章结构美的原理。刘勰论语音之美,与音乐同理。《声律》说文章之“宫商大和,譬诸吹籥”,乃谓语音之和谐如同音乐;又云“声萌我心,更失和律”,以语音之不和谐为文章缺失。在刘勰,乐音之和与语音之和具有同一的原理。作为语音美的“和”也是基于传统的乐论。“和”一方面是音乐美学范畴,同时也是语音美学范畴。

在语音的层面,刘勰指出,和乃是不同的语音元素的多样化统一,即所谓“异音相从”。这是音乐之和的原理在语音上的体现。刘勰对语音之和的理解承继陆机所谓音声迭代之说,与沈约所谓“一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异”具有一致性。沈约论诗也有“声和”之说,其评王筠诗“实为丽则,声和被纸”。① 从刘勰的视角看陆机、沈约,二人所论不同声音的组合实是“和”的问题。但刘勰所谓“异音相从”,在语音的层次上究竟指涉哪些语音元素?《声律》篇说“声有飞沈,响有双叠”,这是刘勰对于语音构成元素的总括。飞沈下节讨论,先论“双叠”。刘勰指出:“响有双迭,双声隔字而每舛,迭韵杂句而必睽。”此是在声韵的层次上论述“和”的问题,“舛”与“睽”都是不和。“双声隔字而每舛”,是声母方面的不和:声母相同的两字(双声)可以连用,但分割开来,即是舛反,就会不和,因而成为病忌。② “迭韵杂句而必睽”,指韵母方面的不和。“迭韵”乃同韵母字,“杂句”即杂处句中,若是如此便会“睽”,即不和谐。③

何以一句或一联内有同声母或同韵母字便会不和?按照黄侃的说法,“一句之内,如杂用两同声之字,或用二同韵之字,则读时不便”④,这种“读时不便”,发音不顺口,是生理层面的原因,而非审美层面的理由。但是,黄侃的解释缺乏说服力,因为在日常语言中,一句话中包含两个同声字或同韵字是常见的现象,说话时并不会产生所谓“不便”。此可验以当今口语,如说“我要去武汉”,五字中“我”“武”同声母,并无不便。刘永济从声音美感上论述此一问题,认为“有非联缀词亦为双声者,如用之而中隔他字,则声调不美”“有非联缀词而为迭韵者,或同居一句而隔字,或分在两句而离句,皆不流美”。⑤ 然则何以如此便不美?刘永济亦未说明。其实关键就在“和”字及刘勰对“和”之语音特征的理解。同声或同韵字所以不能出现在一句或一联中,刘勰认为是这样便失和,沈约等认为此为声病,也是因为失和。何以如此便为声病,即是失和?因为“和”是差异间的组合关系。除了“和”的观念上的原因,还与刘勰本人对语音活动特征的理解有关。《声律》篇说“声转于吻,玲玲如振玉”,又说“凡切韵之动,势若转圜”。“玲玲如振玉”是对和谐的语音美的譬喻,这种语音美如何达致的?其尤可注意者,乃声音之“转”。刘勰将言语文章的语音看作是一种动态的声音行为,现代人通常将连串的语音称作“语音流”,比喻成朝向一个方面线性流动的水流,而刘勰却将连续的语音活动比作“转圜”,一种圆型运动。语音在这种圆周型的运动中产生了“振玉”般的声音美,这种声音美是一种动态的圆转的美感。因为诗两句一韵,是一个相对独立的语音结构单位,故所谓“转圜”即以两句为一圆周,一篇作品的语音就是一串动态的圆形的语音圈。按照刘勰的描述,“声转于吻”,这种“转”乃是发音部位与发音方法变化的结果,因而声要“转”动,就必须变动。若同声母或同韵母的字在一句或一联不同的位置出现,就意味着发音器官及动作在变化的过程中回到前面,发音活动的转动过程就中止或逆转;声音运动的态势(声势)就有中止或回逆之感。若双声、迭韵的两字相连,因两字在一处,不会影响语音流的转动之势,这就是连续的

---

① 《报王筠书》,《全梁文》卷二十八,第 3115 页。

② 范文澜指此即齐梁声病说中之“旁纽”,要求一句或一联中除了连用双声字外,应该避免使用同声母字。《文心雕龙注》,第 557—558 页。

③ 范文澜指这是八病中的“大韵”与“小韵”,在一句或一联中,不得用与韵脚字同韵的字,是大韵;一句或一联中不得用同韵的字是小韵;但同韵二字可以连用。(《文心雕龙注》第 558 页)

④ 黄侃:《文心雕龙札记》,第 145 页。

⑤ 刘永济:《文心雕龙校释》,第 113 页。

双声、迭韵不为病而隔字双声、迭韵为病的原因所在。所谓“异音相从”正是在这种流转过程中实现的。

刘勰将“异音相从”的和谐的语音秩序比喻成“辘轳交往,逆鳞相比”①,“辘轳交往”指“声有飞沈”言,我们下节讨论,“逆鳞相比”则指“响有双叠”言。逆鳞相比之喻,②指异音之间的组合就像逆鳞的组合,其要做到和谐,难度甚高。若相异的语音不能和谐的组合,便成声病:“迕其际会,则往蹇来连,其为疾病,亦文家之吃也。”某一声音则何时何处出现,是有一定的场合与时机(际会)的,若出现的时机场合不当,便会不和谐,文章中的这种不和谐之病就如说话中的“口吃”。刘勰所言这种声韵上的不和谐之病,在诗歌传统中称作“吃语诗”。在诗歌史中,有些诗人往往有故意在音韵上造成某种不和谐感,追求一种特别拗口的语音效果。如庾信《示封中录二首》:“贵馆居金谷,关扃隔藁街。冀君见果顾,郊间光景佳。”“高阶既激涧,广阁更交柯。葛巾久乖角,菊径简经过。”③二诗各句全部同声母。唐姚合《葡萄架诗》:“萄藤洞庭头,引叶漾盈摇。皎洁钩高挂,玲珑影落寮。阴烟压幽屋,蒙密梦冥苗。清秋青且翠,冬到冻都雕。”此诗每句用同一个声母。最著者为苏轼《西山戏题武昌王居士》:“江干高居坚关扃,犍耕躬稼角挂经。篙竿系舸菰茭隔,笳鼓过军鸡狗惊。解襟顾影各箕踞,击剑赓歌几举觥。荆笄供脍愧搅聒,干锅更戛甘瓜羹。”④苏轼全诗各句用同一声母,其诗中“关扃”语,亦见于庾信诗,当是有意识模仿庾信诗的声音特征。这种诗乃是诗人的游戏之作,但这种作品放大了诗歌声音的和谐与拗口的对立。从美学角度言,正如音乐中的不和谐音,拗也是一种不和谐的美感,但在刘勰及其时代,是以和谐为美的,不和谐音不仅未能得到正面的承认,反而被认为是声病。

六、抑扬之和与飞沈之声:语音的升降与旋律美

刘勰所说的“和”除了声韵的“异音相从”之和,还有语音的抑扬之和。刘勰说“和体抑扬”,抑扬就是升降起伏,“和”在抑扬的声音组合中呈现出来,而这种抑扬之和与声之“飞沈(沉)”直接相关。

在刘勰,文章的声音是吟咏讽诵之声,其声抑扬,升降起伏,形成旋律之美。按照刘勰的论述逻辑,作者的吟咏讽诵之声能够呈现在文本的语音模式中,读者可以根据文本的语音模式重建作者的声音,故文本的语音模式与作者之声音模式是一致的。文章的抑扬效果与刘勰所说“声有飞沈”关系密切。语音“沈(即“沉”)”,吟咏讽诵中其声抑;语音“飞”,吟咏讽诵之声扬。那么,在语音学层面上言,“飞沈”具体指何种语音特征?语言学者观点颇有歧异。黄侃认为刘勰所谓“飞沈”相当于沈约所谓“浮声”“切响”,“飞”是平声,“沈”乃仄声,包括上去入三声;⑤亦有学者认为,“飞”指平上去三声,“沈”指入声。⑥

---

① 黄侃《文心雕龙札记》:“辘轳交往二语,言声势不顺。”第 145 页。以为此二语承上言语音之病,实误。此节“凡声有飞沈,响有双迭”二句言语音有此特征,接言一句隔字双声迭韵、连续飞沉之病,“辘轳交往”二句以譬喻言当然之则,其下“迕其际会”云云言违反此则之弊。“际会”承“辘轳交往”二句,若依黄说,“迕其际会”则上无所承。范文澜《文心雕龙注》认为指正面的声律特征,可谓得之。见第 558 页。

② “逆鳞”语典出《韩非子·说难》,谓龙喉下逆鳞,但多数注本未能解释刘勰用“逆鳞”二字,周振甫《文心雕龙今译》以为刘勰用此语典,“只是鳞的意思”,北京:中华书局 1986 年版,第 303 页。

③ 倪璠:《庾子山集注》卷四,北京:中华书局 1985 年版,第 384 页。倪璠注:“似吃语诗。”

④ 冯应榴辑注,黄任轲、朱怀春校点:《苏轼诗集合注》卷二十,上海:上海古籍出版社 2001 年版,第 1016 页。

⑤ 黄侃:“此即隐侯(沈约)所云前有浮声,后须切响,两句之中,轻重悉异者也。飞谓平清,沈谓仄浊。”(《文心雕龙札记》第 145 页)

⑥ 维宝《文镜秘府论笺》:“上去入声,飞也;平声,沈也。”(转引自卢盛江《文镜秘府论汇校汇考》,第 259 页)俞敏《永明运动的表里》认为,刘勰“飞”指平上去,“沉”指入声。《俞敏语言学论文集》,北京:商务印书馆 1999 年版,第 291 页。近冯胜利从节律学角度提出新解释,见《汉语韵律文学史:理论建构与研究框架》,《中国社会科学》2022 年第 11 期,第 46—47 页。

此种二分是四声的平仄二元化。① 按照此派学者的解释,刘勰所谓五声实指四声,“飞沈”乃是四声的平仄二分,因而刘勰此处所论属声调问题,乃平仄律。但此说的问题在于,假如平声相当于五声的宫商,宫商在五声系统中属浊,浊音重,应当沉,而不可能飞,如此则声有飞沉在语音层面的意义与音律方面的含义冲突。刘勰认为音律与声律同理,语音之原理与音律冲突,思理严密的刘勰对此冲突竟然无任何回应而直接将两者同时纳入其理论系统,明显不合理。

刘师培则提出另一解释。他也认为刘勰“声有飞沈”即沈约“浮声”“切响”,但所指并非声调,而是清浊,“一句之内,不得纯用浊声之字、或清声之字也”。② 音韵学上所谓清声,一般指不带音的辅音,又称幽音;所谓浊声,指带音的辅音,又称响音。③ 按照刘师培的说法,刘勰此处所论实是声母之清浊,而非声调之高低。④ 若依刘师培的解释,“声有飞沈”关系音律之五声清浊观念。在音律体系中,五声分清浊,郑玄谓“数多者浊,数少者清”,宫商为浊,徵羽为清,角为半清半浊。⑤ 清浊本来与气有关,气有清浊,故五声有清浊。在气而言,浊气重而下沉,清气轻而上升,故天气为清,地气为浊。在音而论,宫商浊重下沉,徵羽清轻上扬,从宫到羽是从浊到清的依次递变。故声音的清浊复与轻重相关,从宫到羽是从重到轻的递变。⑥ 刘勰认为所有声音现象都具有相同的原理,故语音完全可以置于五声清浊二分的架构中论述。其所谓飞、沉,在音律的层面与五声的轻重、清浊相关。清轻者飞,重浊者沉。宫商浊重,当为沉;徵羽清轻,当为飞。在语音的层面上,若按照刘师培的诠释推论,则刘勰所谓五声乃指清浊的分类。

刘勰论声音的飞沉,其着眼点在声音的效果,目的是美学的。不管飞沉之声在语音学的层面是由声调的高低造成,还是由声母的清浊达致,它们在音乐美的特征与功能上却是一致的。无论由哪一种语音元素造成,“飞”的声音特征总是上扬的,“沈”的声音特征则是下降的,两者的组合造成声音的升降起伏,这种升降起伏在音乐上具有十分重要的意义,是构成音乐旋律美的基本要素。刘勰基于对音乐美的理解,认为音乐中声音的起伏升降同样可以在语音上达成,从而形成文章的音乐美效果。起伏升降的声音美在美学原理的层次上说就是“和”。语音的高低组合也是“异音相从”,其和谐统一就是“和”,“和”便有声音美。

在音乐而言,声音之起伏升降关乎音乐美,但并非任何形式之起伏升降都具有美感,语音美的道理也一样。刘勰已经认识到此一点,故他强调声音升降起伏的和谐组合才有美感。刘勰用“辘轳交往”为譬来描述语音之抑扬起伏的组合秩序。辘轳是传统的汲水装置,汲水时转动手柄,当向下放水桶入井与向上提水桶出井时,手柄的转动方向相反,所谓“交往”者指此。“辘轳交往”之喻实承“声有飞沈”而言,指声音的交替升降,即飞与沉之间的交替。刘勰辘轳之喻显示,语音的抑扬的交替运动如同辘轳的转动,也是圆形的,这表明刘勰所谓语音的抑扬之美也是一种圆形的声音运动,产生一种圆美的旋律感。

---

① 四声的分类音韵学者论颇分歧,除前所引外,段玉裁《六书音均表》认为:“古平上为一类,去入为一类。上与平一也,去与入一也。”(《说文解字注》,第 815 页)

② 刘师培:《中国中古文学史》,北京:人民文学出版社 1998 年版,第 97 页。

③ 王力:《汉语音韵》,第 68 页;王力:《汉语音韵学》,第 58 页。

④ 曾运乾以为清浊唐时“别韵类之呼等,于声纽无与也。自宋以来,则以清浊言纽”,唐人于声纽分鸿细,鸿则重读,细者轻读,故其声有轻重之异。以这种看法,唐人以清浊论韵,以轻重论声。见曾运乾:《音韵学讲义》,北京:中华书局 2004 年版,第 140—142 页。

⑤ 《礼记正义》卷十四,“其音角”句郑玄注、孔颖达疏。第 523—524 页。

⑥ 《礼记正义》卷十四,“其音角”句孔颖达疏:“商主金,金声稍重”“徵主火,火声稍轻”“羽为水,水声极轻”。第 524 页。据此可知,从宫到羽其声乃从重到轻之递变,宫最重,商稍重,角轻重中,徵稍轻,羽极轻。

七、同声相应:韵与语音美感

刘勰论语音美的原理,除了异音相从之和,还有同声相应之韵。刘勰说"同声相应谓之韵",学者皆以为此句指韵文句末所用之韵,①如此理解,则"韵"只是个音韵学范畴,而非美学范畴。在刘勰,"韵"决非止有押韵之韵的含意,并非仅是一个音韵学范畴,其所谓"韵"实有不同层面的含义。刘勰以"同声相应"释"韵",在理论的层面上把"韵"与声音的普遍原理及音乐美学联系起来。《易·乾·文言》说"同声相应",②涉及普遍的声音原理,指的是声学的共振现象,古人不仅注意到这种自然现象,而且将其涵义扩展提升,诠释为同类相感应的普遍原理。③ 在音乐层面,《淮南子·览冥训》云:"今夫调弦者,叩宫宫应,弹角角动。"古人就是利用这种共振的声学原理以达致音乐上的共鸣效果。陆机《文赋》以音乐喻文章,其中"应"与"和"都是音乐美的原理,"和"之说已见上节所述,其《文赋》论"应"云:"或托言于短韵,对穷迹而孤兴。俯寂寞而无友,仰寥廓而莫承。譬偏弦之独张,含清唱而靡应。"④在音乐中,偏弦独张即以单弦奏曲而无响应,这样声音就无共鸣因而单调(清唱),⑤相反,"应"则是有共鸣因而有美感。陆机以音乐为喻说明文章不应单调而须有照应的道理。刘勰论文章之声律,将语音之美感上接音乐之"和"与"应",沟通了语音与乐音,使音乐美的观念成为语音美的观念基础。刘勰说"同声相应谓之韵",就把"韵"与普遍的声学原理及音乐美学关联起来。《原道》篇"泉石激韵,和若球锽",此"韵"字决非押韵之"韵",而是指和谐的声音美感。韵之此一层面的意义并非始自刘勰,蔡邕《琴赋》已有"繁弦既抑,雅韵复扬"之说,即指和美的声音。在语音的层面上言,"同声相应"之"韵"关联了声音美的含义。但"同声"在语音层面上究竟何指?有学者以为指同韵字,⑥但同纽(声母相同)是否同声?同调(声调相同)是否同声?刘勰没有正面论述。在刘勰,"同声"与"异音"相对,若非异音,便是同声,因而我们可以从刘勰所谓"异音"在语音层面的指涉推论"同声"的内涵。"异音相从"要避免一句或一联中同声字,所避者不仅为同韵母字,还包括同声母字。不仅如此。声之"飞沈"(清浊轻重)也是异音。同声与异音相反,由此推论,刘勰所谓"同声"应并非仅指韵母相同,也应包括声母相同以及"飞沈"的一致。在刘勰,各种语音元素的相同都可谓同声,韵脚之相同自然也是同声。在所有的同声元素中,押韵最为突出重要。就押韵而言,刘勰以"同声相应"释"韵",乃是在音乐原理的架构中论押韵,这样押韵就相当于音乐中的"应",其音乐美的功能是声音的共鸣,于是押韵就具有了音乐美学层面的意义。

在音韵的层面言,押韵的"同声"指同韵。但由于方言的存在,文字的实际读音会有方音的差异,这必然引出方音与标准音的问题。阳休之《韵略》谓"音有楚、夏,韵有切、讹",⑦所言即此一问题。刘勰《声律》篇云:"诗人综韵,率多清切;《楚辞》辞楚,故讹韵实繁。及张华论韵,谓士衡多楚。""凡切韵之动,势若转圜,讹音之作,甚于枘方。"⑧"切韵""清切"与"讹韵""讹音"相对,"切"是切合,"讹"是错

---

① 范文澜:《文心雕龙注》,第 559 页。

② 《周易正义》,北京:北京大学出版社 2010 年版,第 20 页。

③ 《周易正义》,第 20—21 页。

④ 张少康:《文赋集释》,北京:人民文学出版社 2005 年版,第 183—185 页。

⑤ 清唱,李周翰解为"清曲","唱,曲之通称也"。顾施祯注:"清唱,犹单音也。"见《文赋集释》第 185—186 页。"清唱"之"清",即《文赋》下文"同朱弦之清氾"之"清",指清淡质素,此实由单弦独奏所致,声音单一,拟之于水味,即所谓清淡。

⑥ 周振甫译"同声"为"收声相同的音",《文心雕龙今译》,第 303 页。

⑦ 刘善经《四声论》引,见《文镜秘府论校注》,第 194 页。

⑧ 此"切"即"诗人综韵,率多清切"之"切"。陆侃如、牟世金:"切韵,切合的声韵。"(《文心雕龙译注》,济南:齐鲁书社 1995 年版,第 423 页)周振甫释"切韵":"通过反切(拼音)来研究音韵。"(《文心雕龙今译》,北京:中华书局 2013 年版,第 305 页)误。

讹,其判断的标准乃是标准音。刘勰实以《诗经》的音韵为标准音,乃为“黄钟之正响”,而《楚辞》则属楚方音,陆机亦然,其声皆不合正音,故“失黄钟之正响”。刘勰论语音美乃是以标准音为基准,故他主张要“剖字钻响”,研究字音,以求能合正音。刘勰称“凡切韵之动,势若转圜”,把押韵也看作是声音的圆形运动,与他对声音的圆美的整体理解相一致。

结　语

刘勰认为,一切声音现象具有普遍的原理,音乐的音律体现了声音的普遍原理,语音也是声音现象,故与音乐一样也遵循普遍的声音原理。语音与乐音同理,故语音美与音乐美也同理。语音与乐音虽然其理相同,但两者的发音体及发音法有别,音乐的音律较易确定,而语音的声律较难把握。刘勰试图建立语音律,为文章的声音美确立基础。刘勰认为,“异音相从”与“同声相应”是音乐美的基本原理,同样是语音美的基本原理,刘勰论述了以上两者在语音层面的实现方式与法则。刘勰不仅把文章看作有声的文本,更把文本的声音看作是作者的吟咏讽诵的声音行为,作者的声音活动实际上是语音的表演,就如乐器的演奏,其作品便成为具有音乐性的声音文本。具有欣赏力的读者乃是知音,不仅阅读文本,更能够从文本重建作者的吟咏讽诵之声,读者欣赏文本的过程便如欣赏音乐,“听之则丝簧”,不仅听之,更吟咏讽诵之。在此过程中,读者由声音而进入作者的内心,体验作者的情感,从而深知作者其人。

Phonetic Aesthetics: Liu Xie's Theory on the Law of Sound in Literary Writings

Zhang Jian

(*Department of Chinese Language and Literature, University of Macao, Macao, China*)

Abstract: The chapter *Law of Sound* (《声律》) in *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (《文心雕龙》) by Liu Xie (刘勰) discusses the principles and rules of phonetic beauty in literary writings, which can be called phonetic aesthetics. In Liu Xie's discussions, the concept and framework of phonetic aesthetics are based on the traditional theory concerning the law of music (音律). Liu Xie believes that all sound phenomena have common characteristics and laws. Based on this idea, musical sound and speech sound, as sound phenomena, have common principles. And the beauty of speech sound and the beauty of music also have common principles, so they can share the same theoretical basis. Since the theory of music had long been established in China, Liu Xie based himself on the universal principle of sound, used the principle of music to discuss the principle of speech sound, established the aesthetics of speech sound with musical aesthetics, and took the aesthetics of speech sound as a level of his aesthetics of overall writings. As phonetic beauty involved the constituent elements of speech sound and their combination methods, Liu Xie put forward the combination rules of phonetic elements on the basis of such musical aesthetic concepts as "harmony" (和) and "resonance" (应). Liu Xie regarded a piece of writing as an audible text with musical beauty, conveying the author's emotions and intentions through reading aloud and recitation. A competent reader can understand and reconstruct the author's sound through the text, and appreciate the music it conveys in the course of reading aloud and recitation. In Liu's theoretical system, the "audible literary writing" (声文) is a basic category of "literary writing" (文). In a piece of literary writing, sound is its basic constituent element, and it is also one of the basic characteristics of the writing's beauty.

Key words: Liu Xie (刘勰); law of sound (声律); law of music (音律); speech sound; aesthetics

(责任编辑　郑　园)